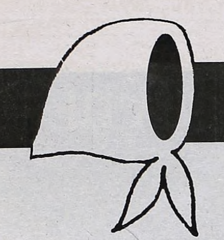
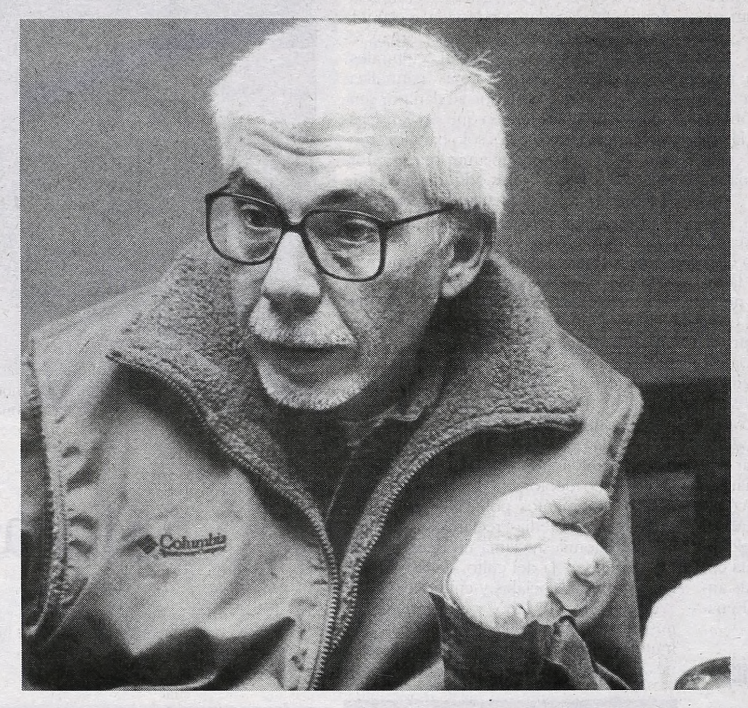


Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo



EDUARDO GRÜNER

"Momentos de una verdad necesaria"

Hace ya muchos años, transitando algunas lecturas de una disciplina que siempre me fascinó, la Antropología, me encontré con algo que relata un extraordinario etnógrafo francés que ya murió hace mucho, Marcel Griaule, y que había realizado varias expediciones etnográficas al Africa Occidental, y era un especialista en una cultura de esa zona, los dogon, una cultura muy compleja, muy sofisticada y hasta exquisita, con una notable mitología, rituales muy elaborados y una concepción filosófica y metafísica que nada tendría que envidiarle a la filosofía de los más grandes pensadores europeos (aunque no sé por qué haría falta hacer esta aclaración: debe ser porque en el fondo no podemos evitar cierto grado de etnocentrismo, pero ya volveremos sobre eso). Pues bien: lo que más me impresionó de lo que contaba Griaule sobre esta cultura, es que todos los hombres dogon tienen un secreto; un secreto íntimo, absolutamente privado, que no les cuentan ni a su mujer, ni a sus hijos, ni a sus más íntimos amigos, un secreto que nadie jamás logrará develar, y que se llevan a la tumba. Ese secreto es su nombre.

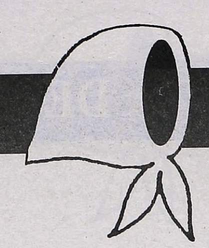
En efecto, todos los (hombres) dogon tienen un nombre secreto, que es su verdadero nombre, que ellos mismos se ponen (se "autobautizan", por decirlo así), y que nadie más conoce. Y después usan otro u otros muchos nombres "falsos" para la comunicación pública y la conversación con los otros miembros de su sociedad (que, al parecer, es una cultura muy sociable, muy parlanchina, con mucha "comunicación", como se dice habitualmente). Esto crea una situación bastante extraordinaria y poco usual: en rigor, ningún dogon sabe nunca a quién le está hablando realmente, ni por supuesto a quién está escuchando. Aunque quizá, después de todo, esto no sea algo tan diferente de lo que nos sucede a todos cotidianamente, salvo que nosotros nos fabricamos esa ilusión "comunicativa", tan profundamente ideológica, que nos termina persuadiendo de que el mundo y los "otros" constituyen un universo transparente y perfectamente inteligible. Los dogon, como ustedes ven, no pueden ser engañados tan fácilmente respecto de esto: ellos empiezan por sustraer su verdadero "Yo" (si es que esa palabra tiene sentido entre ellos) al mundo exterior, y por eso mismo, por guardar tan celosamente ese secreto, denuncian sin quererlo que al mundo siempre le falta algo, le falta por lo menos una serie de "nombres" que los otros sólo pueden imaginar... O construir.

En fin, es posible que esta anécdota no tenga nada que ver con el tema que nos reúne hoy aquí, pero como me gusta mucho siempre trato de contarla; y entonces agradezco, ahora sí, la oportunidad de contarla acá, en la Universidad de las Madres, un lugar que me honra. En cuanto a la anécdota, quién sabe, tal vez dentro de un rato nos sirva para algo.

Las tentaciones del Arte y la Locura

Ahora sí, voy a tratar de decir algo sobre la relación entre Arte, Locura y Sociedad. Como decía hace un momento, es muy difícil en tan pocos minutos ordenarse la cabeza (valga la expresión, tratándose de la locura) para pensar cómo abordar esta relación. Yo me imaginé poder hacerlo de la siguiente manera: me parece que hay dos grandes tentaciones cuando se intenta articular los conceptos de Arte y Locura (dos tentaciones que pueden ser en buena medida desarticuladas cuando se introduce el tercer término, el de Sociedad). Una primera tentación pasa por usar esa articulación para explicar algo así como una suerte de alteridad radical del artista que sería comparable, en términos muy genéricos, a la del "loco". Por supuesto que si uno tomara esta comparación literalmente, la puesta en relación no permitiría explicar por qué no todos los artistas son necesariamente "locos", ni por supuesto por qué no todos los locos son en modo alguno "artistas"... Y sin embargo, aunque fuera como metáfora, ésta es una tentación recurrente en la historia de la cultura occidental, que ha terminado por hacerse casi un "sentido común": ya sabemos que los artistas son todos un poco locos, un poco transgresores de las reglas habituales de la Razón, que piensan cosas raras, etcétera. Incluso la causalidad inversa, aunque menos frecuente, funciona a veces diciendo que en el fondo los "locos" son un poco artistas, ya que dentro de su locura –un poco como los niños y los borrachos– "dicen la verdad", se permiten, como muchos artistas, decir las cosas que un "cuerdo" y sensato no se atrevería a decir, etcétera. Esta asociación entre el arte y la locura tiene una variante por así decir "para–psicoanalítica", expresada en la vulgarmente llamada (y generalmente mal entendida) teoría de la sublimación, según la cual el arte permitiría algo así como la simbolización o la puesta en escena alegórica de pulsiones, deseos y tensiones psíquicas cuyo peligro de desborde arriesgaría para el sujeto –de no ser por la "contención" que les da el arte– la caída en alguna clase de locura. El propio término "sublimación" proviene más o menos directamente de una antigua idea de Kant: según él, hay determinadas formas de arte que se hacen cargo de lo que él llama lo sublime, a saber, aquello que es demasiado inabarcable, demasiado inimaginable, para que el pensamiento o la razón puedan articularlo claramente o siquiera llegan a entenderlo: el concepto de Infinitud, por ejemplo, o la noción de lo Divino, o ciertos fenómenos de la Naturaleza (una tempestad en el océano, la erupción de un gran volcán, fenómenos que, como puede verse, ponen en juego fuerzas desbordantes y suprahumanas, que la razón "normal" es impotente para simbolizar, salvo bajo el "desvío" de la sensibilidad estética). El arte sería entonces una manera de pensar lo impensable.

La otra tentación, que en cierto sentido tiene una estrecha relación con ésta aunque partiendo del extremo opuesto, es la de pensar que la creación estética, la praxis artística, casi fatalmente conduce a la locura; es decir, si antes el arte nos salvaba de la locura, aquí es al revés, nos precipita en ella, en la medida en que –por la misma vía de lo "sublime"– el arte intenta de alguna manera expresar lo ▶



inexpresable, decir lo indecible, hacerse el vocero de algo que "va más allá de la razón", desbordando aquélla capacidad de sublimación. Esta otra hipótesis tiene también su vertiente romántica (y más tarde "vanguardista"): la figura del artista como el Diferente, el Unico, el Otro, el Incomprendido e Incomprensible, el Adelantado a su propio tiempo, etcétera, todo así con mayúsculas. Como decíamos, esta idea tiene también su versión entre las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en el surrealismo, en las cuales prácticas como las del "delirio planificado", la "escritura automática", la asociación más libre posible intentarían al mismo tiempo dar cuenta de ese "desorden mental" creativo del Artista, y por contraste denunciar el "falso orden" de una sociedad "burguesa", alienada y espiritualmente empobrecida.

Desde luego que estas dos tentaciones que yo he expuesto muy esquemáticamente, planteadas así, de manera tan sucinta, son en sí mismas indefendibles, responden a una operación, digamos, fetichista, a una generalización abusiva: ni el arte por sí solo nos salva de ninguna locura, ni ser un "loquito" es condición suficiente para ser un gran artista, ni la sola práctica estética es suficiente para cuestionar y transformar una cultura y una estructura social (dicho sea de paso, y como ha sido señalado muchas veces, este último fue uno de los grandes errores de esas vanguardias, que creían, como ellas mismas lo decían, poder "cambiar la vida" a través del arte). Sin embargo, no se puede decir que –aún dentro de su error básico– estas ilusiones no contengan en algún sentido eso que Adorno llamaría sus "momentos de Verdad", inconscientemente articulados por las mismas ilusiones. En un rato voy a volver sobre esto. Pero ahora quiero especificar un poco más todo lo que acabamos de decir, para recordar que estas tentaciones que ponen en relación el arte y la locura también tienen, como casi todo, una historia, así como la tienen los propios conceptos de arte y de locura. Una historia que no es tan antigua como se podría creer: quizá no sea más antigua que, por ejemplo, el llamado Renacimiento.

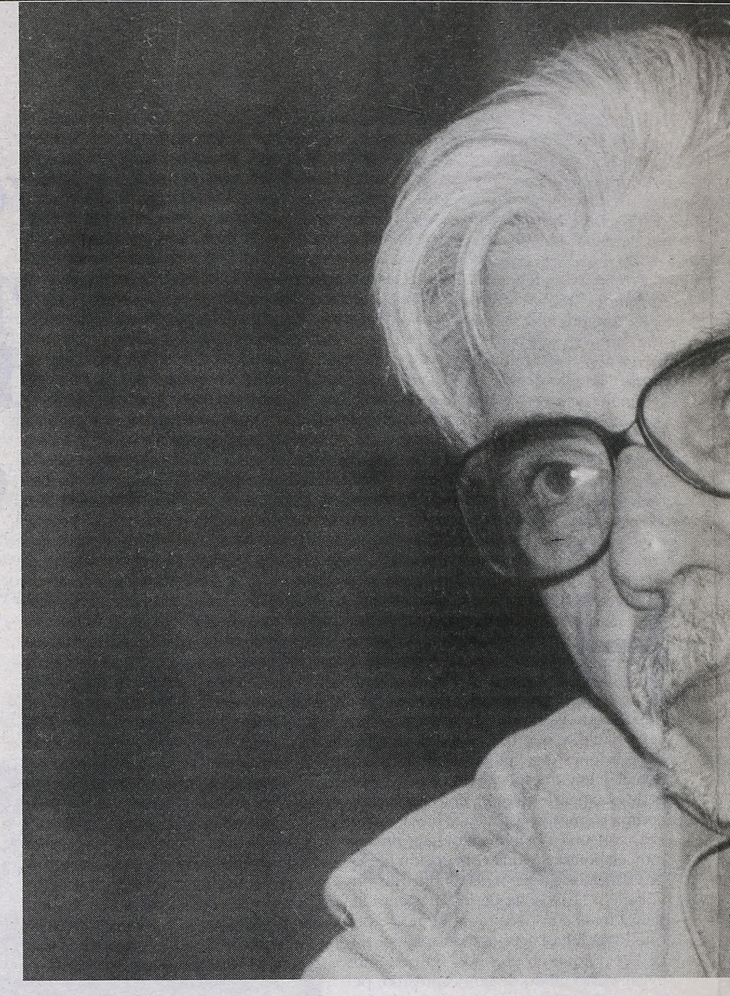
El Arte, una "novedad" moderna

Efectivamente, el propio concepto autónomo del arte como tal (no por supuesto la práctica del arte, sino la noción de que el arte es una "cosa" en sí misma, independiente y diferente de las otras "cosas" y prácticas que existen en el mundo y en la sociedad), no existe antes del Renacimiento, e incluso la idea de que pueda haber una disciplina diferenciada que se ocupe del estudio del Arte, llamada "Estética", es muy posterior: es una idea que se le ocurrió a un filósofo llamado Baumgarten exactamente en 1746; claro está que no es una idea arbitraria o caprichosa, sino que responde a ciertas condiciones históricas, sociales e incluso políticas e ideológicas; pero por el momento lo que me interesa subrayar es que no siempre existieron esos conceptos de Arte y Estética como objetos perfectamente diferenciados y con un lugar propio y específico entre los objetos del mundo, sino que dichos conceptos son un producto de la Modernidad, es decir, para ponerle su nombre completo (aunque desde luego la Modernidad no puede reducirse sólo a esto): el Modo de Producción Capitalista.

Un autor como Walter Benjamin, por ejemplo, ha destacado el carácter "no autónomo" del arte anterior a la modernidad, su función ritual o cultural, como la llama él aludiendo a la integración del arte al culto religioso entre otras prácticas (es decir, la integración de lo que nosotros, los "modernos", llamamos arte, puesto que por ejemplo, en las culturas llamadas "primitivas", como nos explican los antropólogos, ni siquiera existe la palabra "arte", aunque sí la práctica, si bien, repitámoslo, esa práctica está íntimamente incorporada, como momento no diferenciable, a otras prácticas como la del culto religioso, que a su vez están mucho más integradas a la vida cotidiana de lo que sucede en la Modernidad). Expresiones que hoy consideramos "obras de arte" –los animales pintados en las cuevas de Altamira, las máscaras de los chamanes de ciertas tribus, la mitología o la épica de la Grecia arcaica, las catedrales góticas de la Edad Media, por poner algunos casos muy diferentes entre sí– son formas "estéticas" de origen anónimo y a veces colectivo (no existe todavía, como ustedes ven, la noción del individuo–artista, del creador "especializado"), completamente entrelazadas con la vida social y la praxis cotidiana, incluyendo las formas religiosas, rituales y en general "culturales" de esa praxis, que son formas "naturalizadas" de la vida social, que se dan por sentadas y que no requieren que se piense especialmente en ellas. Es sólo para los "modernos", como dice Benjamin, que esas formas estético–culturales adquieren lo que él llama un aura particular, y entonces la obra de arte se transforma en sí misma en un objeto de culto como realidad separada de la vida, como objeto "autónomo". Para eso hacía falta esa "autonomización de las esferas de la vida social" que ha analizado Max Weber como característica central de la "racionalización" propia del capitalismo.

En efecto, con la emergencia de la modernidad "burguesa" el arte opera (y se opera con él) un doble movimiento: por un lado, la práctica estética –una vez quebrada la unidad religiosa y cultural que es el "cemento ideológico" que mantiene unidos los fragmentos político–sociales durante la Edad Media– reclama su derecho a la autonomía; reclama un derecho a la no–dependencia del culto, de la religión, de las normas sociales y culturales totalizadoras. Por otro lado, y como parte del mismo proceso (mostrando que hay una mutua implicación entre ambas operaciones), el arte empieza a entrar en el circuito de circulación de las mercancías, que es el nuevo espacio "totalizador" del modo de producción emergente –ya que el capitalismo se distingue por ser el primer modo de producción que está todo él organizado alrededor de una única finalidad: la producción de mercancías, y ello, tendencialmente, a nivel mundial–; es decir, comienza a conformarse un mercado del y para el arte, un mercado que atraviesa distintas etapas, acompañando aproximadamente las etapas de desarrollo del propio modo de producción. De desarrollo por supuesto socioeconómico, y también político–ideológico. Por ejemplo, para poner casos muy esquemáticos, a la etapa de organización de las grandes monarquías absolutistas centralizadas (que, según muchos historiadores, es la primera forma, todavía imperfecta y embrionaria, de Estado "burgués") corresponde el arte de mecenazgo, ese arte "cortesano" destinado a glorificar simultáneamente al Estado como tal y a aquéllos individuos que encarnan inmediatamente al Estado: el monarca absoluto y su corte; esto comienza ya a partir del Renacimiento –aunque todavía conviviendo con formas menos "laicas", más religiosas, que todavía conservan cierto aspecto cultural, o más bien cierto aspecto "ideológico" más o menos directo vinculado a la propagandización de la fe cristiana– esto comienza, decíamos, ya a partir del Renacimiento, pero tiene su expresión más acabada sobre todo en el siglo XVII, el "gran siglo" de las monarquías absolutas. Y vale la pena recordar, entre paréntesis, que ése es también el "gran siglo" de la Razón: el siglo de Descartes entre otros, que da lugar al racionalismo occidental –al privilegio de las ideas "claras y distintas" que expulsan del pensamiento toda forma de "irracionalidad" y de locura–, y concomitantemente el "gran siglo" del Individuo (una figura teórica que antes de la Modernidad capitalista era completamente innecesaria), de ese "individuo" plenamente dotado de razón y entendimiento y capacitado para conocerlo todo, y por lo tanto para dominar la Naturaleza (y por extensión para dominar a los otros hombres, como es el caso del monarca absoluto y lo será muy pronto el del gran "burgués", el "capitán de industria" capitalista). Y asimismo vale la pena recordar, en relación al nuevo protagonismo del Individuo, que también a partir del Renacimiento se generaliza un género pictórico que antes era muy marginal, o en todo caso estaba reservado para la representación de los grandes héroes: me refiero al retrato, es decir a la representación diferenciada del Individuo como tal. Y más importante todavía, el Re-

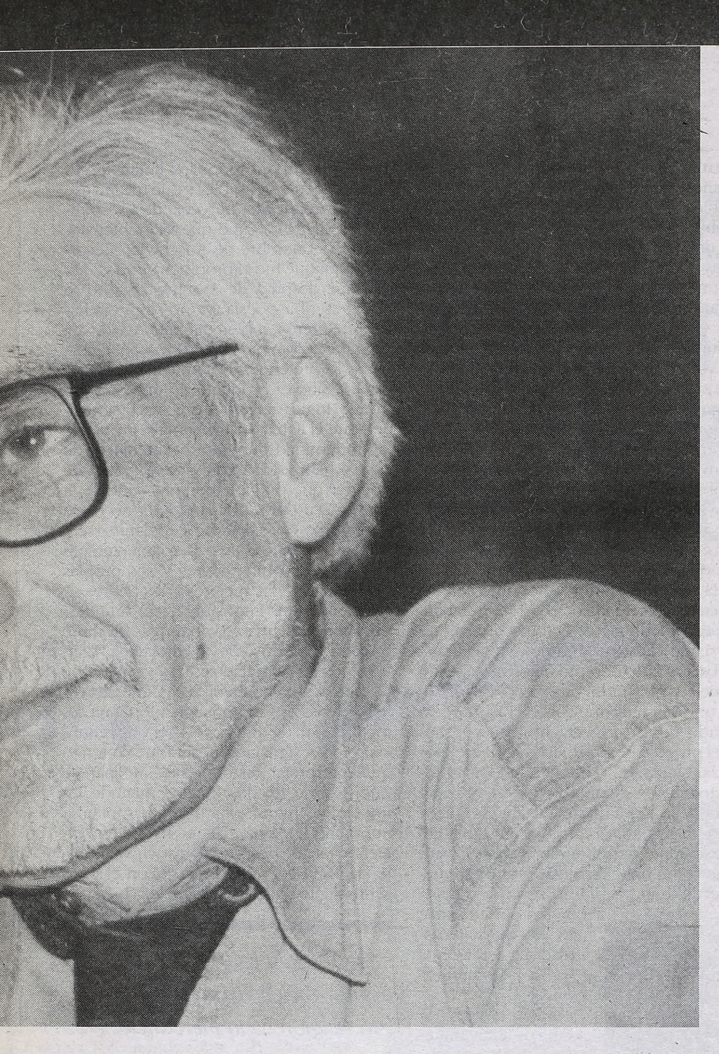
> *"Ni el arte por sí solo nos salva de ninguna locura, ni ser un 'loquito' es condición suficiente para ser un gran artista, ni la sola práctica estética es suficiente para cuestionar y transformar una cultura y una estructura social."*



"Momentos de una verdad ne...

EDUARDO...

> *"En las culturas llamadas 'primitivas', como nos explican los antropólogos, ni siquiera existe la palabra 'arte', aunque sí la práctica, si bien esa práctica está íntimamente incorporada, como momento no diferenciable, a otras prácticas como la del culto religioso."*



a verdad necesaria"

os de una
ecesaria

O GRÜNER

nacimiento "inventa" un nuevo artificio técnico: la perspectiva, que entonces permite que el Individuo aparezca en "primer plano", en posición dominante respecto de su entorno natural o social.

Pero no nos apresuremos. Estábamos diciendo que la del "arte cortesano", bajo mecenazgo o por encargo, es una primera etapa en la que ya la obra adquiere un cierto carácter de mercancía –y en la que, de paso, ya se diferencia al artista individual, y empieza a adquirir importancia por lo tanto la "firma" de la obra–; si a esa etapa corresponde el Estado absolutista y un protocapitalismo mercantilista en buena medida "estatal", la siguiente etapa –la de un capitalismo "liberal" y unas formas político–estatales constitucionales, aunque no sean plenamente democráticas–, a partir del siglo XVIII, encontrará ya plenamente conformado un mercado del arte para el cual el artista individual produce sus obras, ya no tanto por encargo sino sometiéndose a las "contingencias" de la ley de la oferta y la demanda: aunque el arte siga siendo, en este sentido, una actividad justamente llamada "artesanal", estamos de lleno en el reino de las mercancías. Es decir que, reconstruyendo esta historia, ha aparecido un conflicto prácticamente irresoluble que, de alguna manera, se mantiene casi hasta nuestros días. Un conflicto que pone en juego simultáneamente, como si dijéramos en el mismo "campo de batalla", aquel reclamo de autonomía y por otro lado su progresivo sometimiento a la lógica mercantil. Hasta llegar al colmo, a la saturación de ese conflicto, que es característica del siglo XX. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt –principalmente Adorno y Horkheimer–, por ejemplo, examinan cómo a través de la progresiva dominación de lo que ellos llaman la "Industria Cultural" en el "capitalismo tardío"– las obras de arte ya no sólo se transforman en mercancías (después de todo, como acabamos de ver, este fenómeno es casi tan antiguo como el propio capitalismo), sino que prácticamente toda la producción artística es desde el vamos pensada, planificada y realizada bajo la lógica de la producción mercantil. Ya no se trata de que el mercado "capta" a las obras de arte transformándolas en mercancías, sino de que el arte se produce directamente para el mercado. Por supuesto el "artista individual" sigue existiendo, pero en primer lugar, su dependencia del mercado y la industria estéticas es mucho mayor, y en segundo lugar (más importante aún), su lugar y su prestigio, su poder "creativo" y su imagen de Individuo Diferente, son relativamente marginales respecto de la "maquinaria" industrial del arte y la cultura, que tiende –porque justamente depende tanto de un criterio de "rentabilidad" que requiere de una promoción de la demanda artística a través de las mismas técnicas de marketing y comercialización utilizadas para cualquier mercancía–, tiende a homogeneizar los criterios productivos, y por consiguiente a homogeneizar un abstracto "gusto estético", a producir un público de arte y cultura más o menos unificado bajo la figura ya no del dilettante sino del consumidor, proceso que hoy tiene un alcance verdaderamente "planetario" gracias a la llamada "globalización", pese a que muchos pensadores "posmodernos" quieran persuadirnos de que hoy vivimos en un mundo "multicultural", altamente diferenciado y fragmentado (en todo caso, es fragmentado en otro sentido, del que ya hablaremos).

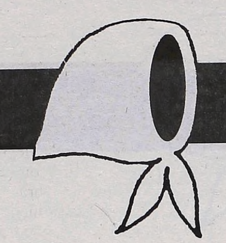
> *"También una gran parte de lo que se edita bajo forma de libro es despreciable desde el punto de vista de los contenidos estéticos o culturales; no es cuestión de 'angelizar' a la imprenta oponiéndola a las técnicas audiovisuales."*

Todo esto ha sido hecho posible –como ya lo analizaba Benjamin en la década del '30, y desde luego en la actualidad es mucho más posible– por la aparición, ya desde la segunda mitad del siglo XIX, de las técnicas de reproducción artística y cultural que justamente no sólo suponen sino que imponen esa homogeneidad y esos criterios "industriales" de producción y consumo estético–cultural, ya que su propia lógica de funcionamiento se presta a ello: primero la fotografía, luego el cine, la radio, el disco, y la más poderosa de todos por su alcance masivo y abiertamente "comercial", la televisión. No es culpa de las técnicas, claro está, no es cuestión de demonizarlas por sí mismas o de negar que todas ellas han contribuido a "democratizar" hasta cierto punto el consumo estético–cultural, ni que en todas ellas se han producido obras artísticas o culturales muy valiosas (si bien minoritarias, pero eso ha ocurrido siempre: también una gran parte de lo que se edita bajo forma de libro, por ejemplo, es despreciable desde el punto de vista de los contenidos estéticos o culturales; no es cuestión tampoco de "angelizar" a la imprenta oponiéndola a las técnicas audiovisuales). Pero tampoco es cuestión de negar que toda técnica es también, y está inscripta en una cierta relación social, y una cierta lógica del poder: no cualquier técnica se "inventa" en cualquier momento histórico. Pero en fin, como decíamos, actualmente este conflicto ha llegado a un punto máximo de saturación. Fredric Jameson y otros autores han señalado el hecho de que hoy, en cierto modo, toda la industria, toda la economía, es "estético–cultural", ya que los principales medios de producción del capitalismo tardío y "posmoderno" globalizado (la informática, la cibernética, los medios masivos de comunicación) están muy íntimamente ligados a la producción de un mundo "virtual", enteramente compuesto de imágenes, representaciones, "simulacros" y puros "significantes" vaciados de sentido. Incluso el sector económico "duro" dominante en este capitalismo, el sector de la especulación financiera, opera con abstracciones "virtuales": ya Marx recordaba que el propio dinero no era más que una abstracción, un "equivalente general" cuantitativo que pasaba un rasero homogeneizador por sobre las diferencias cualitativas entre las mercancías (y en especial la mercancía "fuerza de trabajo", que es la que, explotación capitalista mediante, les otorga su auténtico valor a todas las demás). Mucho más cierto es esto hoy, cuando ya ni siquiera el dinero es algo material, sino que los flujos de capitales transnacionalizados se operan a través del ciberespacio virtual. Y en un libro reciente, León Rozitchner nos recuerda que ya San Agustín comparaba este "equivalente general"... Con Dios, como anticipándose en 15 siglos a la metáfora de Marx, cuando llamaba al capitalismo "la religión de la mercancía". Si a todo ello agregamos todo lo que habitualmente se dice sobre la transformación de lo político –y de la realidad social misma– en un "espectáculo", tenemos el panorama completo de una gigantesca estetización desmaterializada y "espiritualizada" (en el mal sentido del término) de la sociedad "global". Una "estetización" que afecta directamente a la subjetividad (porque la subjetividad humana se articula fundamentalmente sobre la base de símbolos, signos, imágenes) y que actualiza de modo dramático y generalizado aquella advertencia del propio Benjamin cuando decía que tal estetización de lo político–social (y de la violencia o la guerra, que hoy son también espectáculos televisivos) era el rasgo central del fascismo. Este "fascismo estético" –que ni siquiera necesita la evidencia de un régimen político despótico, sino que es perfectamente compatible con la "democracia"– es, por supuesto, lo más opuesto que puede haber al auténtico arte. Y sin embargo, paradójicamente, este arte "inauténtico" ha vuelto a adquirir una suerte de carácter cultural –mucho menos interesante y mucho más dañino del que tenía en las culturas "premodernas"– pero ahora sometido a aquella "religión de la mercancía".

De la historia del Arte a la historia de la Locura

De esta manera hemos intentado mostrar que la categoría misma de "arte" tiene su historia, relativamente reciente si bien harto compleja y conflictiva. Pero, ¿qué pasa con la locura? También esa noción tiene su historia "social". La locura, antes de la Modernidad, y al igual que el arte, tiene, en las culturas llamadas "tradicionales", un cierto carácter sagrado, un cierto carácter tabú que, como se sabe, es un concepto antropológico que articula y condensa lo sagrado y lo prohibido. Por lo tanto, también la locura, como la obra de arte, tiene allí un aura, vinculada a la adivinación, a los poderes oraculares, o más en general a cierta capacidad de comunicación enigmática con un "más allá" de las normas cotidianas que conecta con lo Divino o con lo Infernal. En todo caso, se la mira con respeto, con una suerte de temor numinoso, frecuen-

> *"La locura, antes de la Modernidad, y al igual que el arte, tiene, en las culturas llamadas 'tradicionales', un cierto carácter sagrado, un cierto carácter tabú que, como se sabe, es un concepto antropológico que articula y condensa lo sagrado y lo prohibido."*



ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

temente con veneración.

Hemos aprendido (en autores como Foucault, por ejemplo) que es sólo a partir del siglo XVI o XVII –coincidiendo con la emergencia del capitalismo, de la modernidad burguesa, del racionalismo como cultura dominante, de aquella "autonomización de las esferas" que permitió asimismo la existencia del arte como actividad diferenciada y sometida al mercado– que se produce esa separación de la locura del ámbito de la vida cotidiana; su separación y su consiguiente encierro, su confinamiento, su aislamiento fuera de la Ciudad (en el sentido en que los clásicos entendían este término: el espacio de organización cotidiana de la sociedad y sus instituciones "normales" y normalizadoras), pensada ahora como la esfera totalizante de la Razón, es decir de la racionalidad burguesa. La locura es diferenciada y circunscripta, en el mejor de los casos, en esos "laboratorios del Saber" que permitirán, con su producción de episteme, de conocimiento instrumental muchas veces disfrazado de "ciencia pura", la distinción –"clara y distinta", diría Descartes– entre "razón" y "sinrazón". Una distinción que es también (aunque una vez más no pueda reducirse sólo a eso) una herramienta de reordenamiento y control social que permite el funcionamiento más eficiente del modo de producción capitalista: permite asegurar, por ejemplo, que la "sana" productividad de la lógica de extracción de plusvalía y de reproducción objetiva y subjetiva de la racionalidad del sistema no sea estorbada por la contaminación de la locura (así como, en el terreno estético-cultural, no puede ser estorbada por esas formas de arte "raro" que no se someten a la Industria Cultural). Esto quiere decir que de algún modo –de un modo por así decir "negativo"– también la locura se ha transformado en mercancía. Y esto está lejos de ser una metáfora: hay mucha gente que vive de la locura así como hay mucha gente que vive del arte, que vive de traficar con la locura como vive de traficar con el arte. Y no son precisamente los locos y los artistas los que mejor viven de esos negocios. Podríamos ser un poco más sutiles, incluso, y decir que hay formas de "locura" que no sólo son inocuas para el sistema, sino que son absolutamente funcionales e imprescindibles para su eficacia: por ejemplo, la obsesión neurótica por el consumo; o la alienación de los que los norteamericanos llaman workaholics, los que no pueden dejar de trabajar todo el tiempo; o el "sadismo" implícito y frecuentemente explícito de los que tienen o quieren poder; o el "masoquismo" de los oprimidos identificados amorosamente con el opresor; o la "paranoia" del que se siente permanentemente perseguido por el dios del Deber; o la "esquizofrenia" del político que dice una cosa y hace otra; y así miles de casos que ustedes mismos podrían encontrar, y que indican que éstas no son, para el sistema, auténticas "locuras". La auténtica locura es la otra, la disfuncional, la que debe ser aislada en el universo "ajeno" de la sinrazón.

La locura pasa a ser en la Modernidad, entonces, un nuevo "Otro" del sistema. La cultura occidental/moderna/capitalista/burguesa se ha construido su autoimagen universal de civilización racional, progresista y democrática sobre la base de la exclusión de sus "Otros", de su diferencia respecto de esos "Otros" que, al mismo tiempo que le han permitido no solamente existir –toda cultura "existe" por su diferencia con otras culturas– sino autoconstruirse como cultura superior y "central" de la Humanidad, deben ser negados, confinados a un "afuera" para poder olvidar que esa configuración cultural occidental/burguesa, etcétera, no es necesariamente la Cultura, sino apenas una cultura. Esos "Otros" negados pueden ser, por ejemplo, los Colonizados (que son los que con su trabajo esclavo o semiesclavo permitieron, para empezar, que el capitalismo occidental se constituyera como tal), o puede ser el Proletario (que es el que con la explotación de su fuerza de trabajo mercantilizada permite que el sistema se "reproduzca" a sí mismo), o puede ser la Mujer (que, además de poder ser ella misma Proletaria, con su fuerza de trabajo "biológica" y doméstica reproduce los propios sujetos que van a ser sometidos al sistema), o puede ser el Negro en sentido amplio (el no-blanco y occidental cuya diferencia justifica la superioridad racial de los amos del sistema), o pueden ser, cómo no, el Arte y la Locura, que con sus maneras diferentes de "decir lo indecible" denuncian –queriéndolo o no– que el sistema no siempre "cierra" (como dicen los economistas), que su "lenguaje" no es todo lo "claro y distinto" que el racionalismo dominante nos quería hacer creer. Si hay pues, una alteridad del arte y la locura, es una alteridad interna al propio sistema: es una parte de lo Mismo que ha sido expulsado hacia afuera y constituido como Otro por el mismo sistema. Todos esos "Otros" que han sido producidos por el sistema, insistamos, deben ser confinados, hechos parcialmente invisibles. O reprimidos con toda la violencia física, psicológica o ideológica del caso, cuando pretenden acceder a la visibilidad demasiado ruidosamente. Y eso para no mencionar, además, que en esta era de la globalización, de la "mundialización" forzada del mercado capitalista, los "Otros" son algo así como las tres cuartas partes de la humanidad.

Todo esto ¿qué significa? Significa que el encierro del arte en el museo, en la galería, en la oficina del marchand, en el living del burgués, o más "globalmente" en la Industria Cultural, así como el encierro de la locura en el manicomio o en el gabinete del psiquiatra, son algo así como el testimonio de un curioso paralelismo entre ellos: de un proceso de simultánea privatización de la locura y del arte, cuya función última es el "desencantamiento" de la vida cotidiana, la segregación de lo "diferente" al exterior de nuestra vida ordenada y racionalizada, la eliminación del conflicto que el arte y la locura "auténticas" le plantean a la funcionalidad de un sistema cuya permanente y repetitiva reproducción no podría tolerar esa "otredad" irreductible e incodificable que todo el tiempo está poniendo en evidencia que lo que hay no es lo único que hay, sino que el universo tiene rincones escondidos, repliegues extraños. Tiene, por así decir, secretos indecibles e incomunicables, como esos nombres secretos de mis amigos los dogon de Marcel Griaule.

Hay, diría yo, en la sociedad moderna –y con más razón en esta así llamada sociedad "posmoderna", en la que como hemos visto la propia lógica productiva es un inmenso escenario de representaciones virtuales–, una suerte de mito de la transparencia. Hay toda una ideología de la Imagen que hace de la transparencia y la "comunicación" una especie de Valor universal, homogeneizador y abstracto, un "equivalente general" entre los sujetos y los objetos. Se nos pretende convencer de que vivimos en el mundo más democrático posible, porque en él todo es visible. Pero en condiciones de profunda desigualdad, de miseria, de explotación o de violencia material y simbólica, como son las características de la sociedad mundial actual, esta ideología de la transparencia no es más que la expresión de una gigantesca obscenidad: todo puede ser visto, todo puede ser mostrado, pero a condición de que uno se conforme con el "disfrute" estetizado de ese espectáculo, sin cuestionar el proceso de producción que está por detrás. Quizá sea por eso que es muy difícil tolerar esos "nombres secretos" que el arte y la locura parecen guardar, esos signos incomunicables cuya invisibilidad precisamente permite que el mundo funcione como una "Totalidad" transparente, perfectamente visible, así como los dogon pueden comunicarse gracias a que han sustraído sus verdaderos "Yos" a la comunicación.

Hay en el arte y la locura, efectivamente, esta idea, este resguardo de un secreto que parece decir que todavía queda mucho por explorar, mucho por descubrir y por inventar, que la "realidad" no está ya completamente hecha, de una vez y para siempre. Que la realidad, como ya lo decía Hegel, consiste en lo que hay y en lo que puede haber en el futuro, y cuyas marcas anticipadas están en el presente. El resguardo de los secretos del arte y la locura también forman parte de lo que otro autor (si me permiten ustedes aburrir con las citas), Ernst Bloch, llamaba la memoria anticipada de la humanidad. Este es el "momento de Verdad" al que me refería antes, ese "momento de verdad" que los románticos o, en otro contexto histórico, los surrealistas y las vanguardias supieron rescatar, a pesar de sus errores o sus ilusiones desmedidas. Es cierto, como decíamos hoy, que se equivocaron al creer, un poco ingenuamente, que la mera conjunción del arte y la locura por sí misma iba a ser suficiente para "cambiar la vida". Y no: para eso hacían falta fuerzas colectivas mucho más poderosas que el arte y la locura de los individuos, por más geniales que ellos fueran. Y esa "insuficiencia" del arte y la locura, en el siglo XX, se demostró simbólicamente dos veces, y en dos terrenos distintos, pero no totalmente desconectados. La primera ya la mencioné: tiene que ver con la casi completa sujeción del arte –y a su manera, también de la locura– a la lógica mercantil de la Industria Cultural. La otra, tal vez más dramática y "espectacular" pero no menos profunda, se demostró cuando todo el arte y toda la locura más maravillosos fueron capaces de impedir esa catástrofe criminal que superó todos los límites de lo humanamente pensable (y que fue, en ese sentido, una forma perversa de lo "sublime" kantiano), y que quedó emblematizada en el nombre de Auschwitz. Recordaré aquí que fue el propio Adorno el que dijo que después de Auschwitz ya no se podía escribir poesía, ya no se podía hacer Arte. Pero también dijo que Auschwitz no había sido una "locura" momentánea, como lo pretenden hoy muchos "revisionistas", sino el producto de una muy estricta y lógica racionalidad: esa racionalidad que él llama "instrumental", propia de la modernidad burguesa occidental, y de la cual había sido expulsada esa pizca de "locura" que podía haberle mostrado a la "Razón" su Otro, obligándola a no darse a sí misma por sentada, a replantearse a sí misma, a interrogarse permanentemente por sus propios límites y sus propias posibilidades, las mejores y las peores.

Entonces, ¿es imposible hacer Arte después de Auschwitz (y bajo ese nombre pueden poner ustedes a Hiroshima, Vietnam, los desaparecidos, Kosovo o lo que les parezca como ejemplo)? Generalmente se piensa esa admonición adorniana como un gesto de desesperación y de renuncia, o de resignación pesimista. Yo tengo una interpretación diferente. Me parece que Adorno no nos está propinando un imperativo moral, ni exhortándonos a la impotencia. Me parece que lo que está diciendo es que después de Auschwitz el arte ya no puede conformarse con el puro sentimiento burgués de la belleza bien colgada en el museo, en la galería o en el living. Que después de Auschwitz un arte verdaderamente honesto ya no puede sino ser un arte de lo imposible. Un arte que se haga cargo de que hay cosas indecibles e inmostrables y que, sin embargo, apunte a decirlas y mostrarlas, aunque sepa que no puede hacerlo. Un arte que denuncie, por ese mismo y solo gesto, que en el mundo hay secretos horribles, tan horribles como la peor locura, y que por lo tanto no hay tal pretendida "transparencia". Un arte que por lo tanto se levante a sí mismo como guardián insobornable de ese secreto, del nombre secreto de los dogon.

Esa es la ética y la política de un arte auténtico. Y ése es también su destino de "locura": el de narrar lo inenarrable, el de escribir lo inescribible, el de "fracasar" magnífica y orgullosamente ante el tribunal obsceno de la "razón" dominante y mantener en silencio el secreto de su verdadero éxito, el enigma de su triunfo.

En suma: el arte y la locura no pudieron evitar Auschwitz ni el triunfo de la religión de la mercancía. Por eso no pienso que el arte y la locura, por sí mismos, nos salven de nada. Pero sí pienso que cierto arte y cierta "locura" pueden ser momentos de Verdad absolutamente imprescindibles en la construcción colectiva e interminable de la Historia y de la Cultura. En la construcción de una "realidad" que, a partir de lo que es, invente lo que puede ser, invente su propio "Otro".

"Hay mucha gente que vive de la locura así como hay mucha gente que vive del arte de traficar con la locura como de traficar con el arte. Y no son precisamente los locos y los artistas los que mejor viven de esos negocios."

"El arte y la locura no pudieron evitar Auschwitz ni el triunfo de la religión de la mercancía. Por eso no pienso que el arte y la locura, por sí mismos, nos salven de nada. Pero sí pienso que cierto arte y cierta 'locura' pueden ser momentos de Verdad."